

Title	Teresa Margolles and the Pathology of Everyday Death
Type	Article
URL	<a href="https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/874/">https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/874/</a>
Date	2007
Citation	Baddeley, Oriana (2007) Teresa Margolles and the Pathology of Everyday Death. Dardo, 5. pp. 60-81. ISSN 1886-0893
Creators	Baddeley, Oriana

### **Usage Guidelines**

Please refer to usage guidelines at <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/policies.html> or alternatively contact [ualresearchonline@arts.ac.uk](mailto:ualresearchonline@arts.ac.uk).

License: Creative Commons Attribution Non-commercial No Derivatives

Unless otherwise stated, copyright owned by the author



TERESA MARGOLLES

ÂNGELA FERREIRA

ANTONI MUNTADAS

DETANICO & LAIN

RICHARD PRINCE

PEDRO BARATEIRO

EDITORIAL: Michael Hardt



TERESA MARGOLLES y la patología de la muerte cotidiana

## TERESA MARGOLLES and the Pathology of Everyday Death

TERESA MARGOLLES e a patologia da morte quotidiana

*"Terre rouge, terre vierge tout imprégnée du plus généreux sang, terre où la vie de l'homme est sans prix....."*

André Breton *Souvenir du Mexique* 1939<sup>[1]</sup>

La fascinación por las cuestiones forenses y por la muerte no es inusual en artistas y curadores, pero recientemente el trabajo de Teresa Margolles ha llamado la atención de un público cada vez mayor. Aunque su reputación ha ido creciendo desde los años noventa a partir de su trabajo como fundadora y miembro del grupo mexicano SEMEFO (un acrónimo derivado del nombre Servicio Médico Forense)<sup>[2]</sup>, en los últimos años se ha establecido fuera de México y ha superado el círculo de los devotos para instalarse en el ámbito del interés general. Si bien los temas que toca Margolles son profundamente políticos, su arte nace de la fascinación que siente por lo que ha llamado "la vida de los cadáveres"<sup>[3]</sup> y por la manera en que las jerarquías

sociales y las injusticias prevalecen incluso en la muerte. Los materiales que utiliza rompen con los tabúes del realismo incluso en sociedades tan adictas a la realidad como en las que vivimos. La reutilización de restos humanos, de partes y fluidos corporales contaminados con los procesos "reales" de la muerte, repelen y asustan a mucha gente, pero aún así obligan al público a enfrentar esos aspectos del paso a la muerte que normalmente permanecen ajenos al pensamiento consciente.

En un primer nivel es posible vincular el interés en el trabajo de Margolles a nuestro deseo de encontrar en él alguna forma de realidad absoluta, especialmente en el contexto cada vez más virtual del mundo que nos rodea. En un momento en el que todo parece reproducible y ultimadamente falso, quizá la verdad pueda encontrarse en la certeza de la muerte. Muchas veces aparecemos como una cultura que hasta de eso necesita pruebas, de modo que metafó-



EN EL AIRE, 2003 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



ricamente metemos el dedo en la llaga a través de nuestra fascinación colectiva por los cuerpos de los muertos. La *Anatomía* de Rembrandt renace como CSI Miami. Desde la televisión hasta las novelas populares o los espectáculos más taquilleros del tipo *Bodyworlds* de Gunther von Hagen<sup>[4]</sup>, el aspecto forense de la muerte han cautivado a una enorme audiencia. En este contexto la creciente fama de Margolles puede aparecer como el eco de una tendencia cultural más amplia, sin embargo su trabajo nos obliga a confrontar un mundo que normalmente le pedimos al arte que nos haga olvidar. Al mismo tiempo un material tan difícil puede muchas veces sobrepasar las intenciones del artista e imponerse como algo formalmente predecible, un peligro que creo que el trabajo de Margolles ha logrado evitar.

La exposición individual *Muerte sin fin* en el MMK en Frankfurt en 2004<sup>[5]</sup>, ayudó a establecerla como una de las principales figuras de la escena internacional. Por otra parte, su trabajo más reciente, como el que incluía la exposición *Untitled* en la Bienal de 2006 de la Tate Liverpool<sup>[6]</sup>, ha llamado ampliamente la atención. En ambas muestras su obra exploró la relación del arte con el público al borrar la distancia entre el mero espectador y el cómplice. En Frankfurt utilizó la mutabilidad de los materiales para deslindarse de los confines del objeto de arte. La exposición estaba enmarcada por dos obras relacionadas entre sí: *En el Aire* (2003) y *Aire Llorado* (2004). En ambas el agua utilizada para lavar los cuerpos en la morgue de la ciudad de México se transformaba, primero en burbujas y luego en aire humidificado. En Liverpool el agua con las mismas características caía dentro de un elemento calefactor que creaba a la vez sonido y vapor, incluyendo incluso al público involuntario en el trabajo. A pesar de la previa purificación del agua la idea de su origen es suficientemente

fuerte como para crear un significado cargado de reacciones encontradas: miedo, asco, tristeza y enojo. El público de la sala ha sido contaminado por la obra sin su permiso. La idea misma de romper el tabú de la distancia que rodea al cuerpo después de la muerte es suficientemente poderosa como para hacer al público retroceder, a pesar de lo irracional que pueda parecer esta respuesta. El agua y la muerte mantienen en una compleja oposición de sentidos.

Por supuesto no es posible hablar del trabajo de Margolles como artista sin reconocer que está mezclado con su entrenamiento como técnico-forense y con su papel dentro de la morgue de la ciudad de México. Es un aspecto de su biografía que parece haber fascinado al mundo del arte al tiempo que vincula su trabajo a la creciente obsesión con la materialidad de la muerte de la que hablábamos antes. Es precisamente este detalle biográfico el que de alguna manera le da credibilidad a su trabajo, su "contaminación" se hace creíble por la propia experiencia de la artista. Sin embargo una pregunta interesante es ¿qué importancia tiene en esa fascinación la yuxtaposición de geografía y tema? ¿de México y la muerte? ¿Acaso la combinación de género, ubicación geográfica y tradición iconográfica son relevantes para entender la respuesta a su trabajo? ¿funcionaría cualquier morgue o acaso la de la ciudad de México conlleva su propia dimensión de significados?

Para una artista cuyo trabajo frecuentemente nos desafía y nos sorprende puede parecer contradictorio comenzar un análisis mediante la discusión del cliché cultural pero creo que es mediante el reconocimiento de un contexto de estereotipos culturales más amplio que se puede apreciar el verdadero poder de la obra de Margolles. De muchas maneras la asociación de arte y muerte es un significante aceptado de la "mexicanidad" y se ha convertido para el pú-

blico internacional en una de las características presupuestas de una expresión cultural auténtica y de un sentido geográficamente determinado. Puede apreciarse en la popularidad de las caricaturas de calaveras de José Guadalupe Posada que encontramos en camisetas y accesorios tanto como en las visiones de barbarie que subyacen en la película *Apocalypto* de Mel Gibson. De hecho, la obsesión con el aspecto físico de la muerte y México son utilizados muchas veces como sinónimos. Desde la polémica propagandística sobre la conquista española hasta los complejos debates sobre el México post-revolucionario, el papel de la muerte y su imaginaria han sido desde hace mucho una parte constituyente de la construcción de la llamada "mexicanidad"<sup>[7]</sup>.

Este espacio cultural no es el mundo del más allá espiritual sino el purgatorio del cuerpo en descomposición, la horrible fascinación por el cuerpo fragmentado, el recuerdo esquelético de la naturaleza transitoria de la vida. Es un México descrito por los colonizadores españoles y que se ha convertido en materia de la fantasía Europea de la otredad. Es el México que amaban los surrealistas como Breton en su *Souvenir du Mexique* escrito después de su visita en 1938. Es también el México que, con su habilidad para atravesar el territorio del embalsamador, el artista británico Damien Hirst convirtió en su segundo —y obvio— hogar. Es el México de los estereotipos culturales aceptados en los que en una lectura superficial, el arte de Margolles encaja perfectamente.

El primer gran impacto de Margolles fue producto seguramente de su relación con el trabajo colectivo *Lavatio Corporis*<sup>[8]</sup> de 1994 producido por SEMEFO en el Museo Carrillo Gil. Las piezas instaladas impactaron a los visitantes al utilizar animales muertos y olores de descomposición que parecían traspasar la línea que hay

entre arte y realidad evocando fríamente el dolor, la crueldad y el sufrimiento. La exposición en México, que tuvo lugar muy poco después de la muestra de Damien Hirst *Mother & Child Divided* (1993), fue vista por algunos críticos como parte de la misma tendencia. Sin embargo, haciendo referencia a *Lavatio Corporis*, Coco Fusco insiste en distinguir entre el trabajo de Hirst y la estética subyacente al trabajo de SEMEFO y por extensión al de Margolles: "Mientras la composición de Hirst evoca el mundo hiper-racionalista del laboratorio, el teatro de la muerte de SEMEFO invoca el abrazo del catolicismo al sufrimiento como la imitación performativa de Cristo"<sup>[9]</sup>.

Fusco describe y analiza las obras en detalle sacando a la luz los temas post-coloniales que subyacen bajo los aspectos más sensacionalistas. En este conjunto de obras la relación con las metáforas de la mexicanidad fueron exploradas deliberadamente mediante la disección estética (y en alguna medida literal) de los elementos temáticos en el trabajo del artista mexicano icónico José Clemente Orozco. Se utilizó una pieza de Orozco para contextualizar los temas de la instalación y para apuntar al mito nacional que formaba el foco principal de la exposición en su conjunto. Los cuerpos de los caballos muertos, simbólicamente apresados y torturados en la exposición, aludían a la relación de sentido que se ha hecho en México entre los conquistadores españoles y las extrañas criaturas que trajeron con ellos. La expectativa de lo bárbaro, de lo terrorífico y lo peligroso, todo evocaba las características que se le suponen al arte mexicano, pero al llevarlas al extremo forzaban el reconocimiento de las limitaciones del espacio cultural de este tipo de estereotipos.

Lo performativo y lo ritualístico a lo que apuntaba Fusco sigue siendo un elemento importante en el trabajo de Margolles. La pieza



*Entierro* (1999, producida en parte con SE-MEFO) que fue mostrada en la exposición de Cuauhtémoc Medina *20 Million Mexicans Can't be Wrong*<sup>[10]</sup> en la South London Gallery es un ejemplo interesante. Al contrario del drama de *Lavatio Corporis*, la pieza acudía al lenguaje del minimalismo para presentar al público un volumen de hormigón aparentemente banal que parecía material de construcción abandonado en la galería. Es difícil dar cuenta de su cotidianidad y sin embargo una vez que uno se da cuenta de su sentido es imposible de ignorar.

El bloque de hormigón contiene atrapado para siempre un feto, o al menos eso es lo que se nos dice. Es interesante que mientras que el trabajo de Margolles muchas veces depende de la credibilidad y del poder narrativo, su versión sobre el origen de sus obras se acepta sin cuestionamientos. De esta manera simple y sin adornos la galería se transforma en mausoleo, la escultura en sepulcro. Durante la curaduría de la exposición Medina intentaba confrontar la noción de una cultura nacional auténtica, explorando al contrario la especificidad de la ciudad de México como contexto en tanto ubicación transnacional y atendiendo a la manera en que la reubicación de las obras de arte transforma su significado. Sin embargo, mientras que el lenguaje formal del bloque de hormigón negaba la expectativa de una "mexicanidad" auténtica, el tema de la muerte permanecía intacto.

El poder que todavía tiene dicha imaginaria sobre las expectativas de una auténtica "mexicanidad" puede verse tanto como una restricción en el momento de atacar dichos temas creativamente, o, como creo que es el caso de Margolles, como un campo fértil sobre el cual invertir la expectativa. En tanto artista "mexicana" las expectativas internacionales de conformación a una *identidad auténtica* tienen que ser confrontadas o por lo menos reconocidas si es que quere-

mos alejarnos de la marginación. Como táctica, sin embargo, la negación de dicha autenticidad cultural pronto se vuelve restrictiva. En obras posteriores Margolles ha puesto en juego dichas expectativas con gran sutileza y habilidad.

En una combinación de imaginaria católica y revelación política Margolles exhibió en el año 2000 la lengua embalsamada de un drogadicto. Para Medina esta pieza, *Lengua*,<sup>11</sup> explora el hecho de que "a pesar de la sabiduría popular, la muerte no es igualitaria. Las taxonomías sociales se re-inscriben no sólo en las causas de la muerte sino también en el destino de nuestros restos".<sup>[12]</sup> La obra contiene tanto un horror como una inmediatez que fácilmente la distinguen de la materialidad más medida del *Britart*. La lengua embalsamada, comprada a la familia de la víctima, es apenas parte de la totalidad de un trabajo que adquiere su sentido a partir del proceso de su factura y exposición. El mero hecho de que la familia accediera a la creación de la obra a cambio del pago del entierro de la víctima se suma la crítica social implícita en la pieza. Su exhibición en Los Ángeles era un poderoso recordatorio de la imposibilidad de su dueño para escapar a la circunstancia de su propia pobreza. La lengua de Margolles está aquí para hablar por el silenciado, para insertar con la muerte —ya que no pudo hacerlo con la vida— un fragmento de la realidad cotidiana de las estadísticas de muertes callejeras en cualquier gran ciudad, forzándolas a entrar en el espacio seguro de la galería.

La iconografía de la muerte en México puede aparecer asociada a distintos grupos de características. Puede ser la calavera burlona o la amenazante diosa azteca, ya sea melancólica o reafirmante de la vida sobre todo la encontramos casi siempre feminizada. En este sentido la interacción de Margolles con los cuerpos de los muertos como doliente y heredera del trauma

colectivo invierte la iconografía tradicional de la muerte y la otredad. Su intervención activa y la incorporación del público en sus acciones nos obliga a recordar lo que queremos olvidar. Esto sucede de forma elocuente es sus trabajos más recientes que tratan sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez<sup>[13]</sup>. En estas obras Margolles explora los llamados *asesinatos de la maquila* (llamados así por las fábricas que han surgido en la frontera mexicana a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio en 1992) que son ignorados sistemáticamente.

Muchas de las cientos de jóvenes mujeres asesinadas trabajaban en las fábricas de empresas que se trasladaron al sur de la frontera para beneficiarse de los salarios bajos. Igual que en *Lengua*, las víctimas son pobres y no tienen repre-

sentación, en este caso la propia enormidad de la tragedia es difícil de asumir para cualquiera. Margolles lo logra de alguna manera mediante su pieza sonora y de video *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro* que combina un viaje en coche aparentemente interminable alrededor de los lugares de los asesinatos con el sonido del desierto en la noche. La escala y la soledad de la pieza se ven reforzadas por la instalación escultórica relacionada hecha de ladrillos fabricados a mano. La arena de los ladrillos fue recolectada por la artista en los lugares dentro de Ciudad Juárez en los que los cuerpos de las víctimas fueron encontrados. Igual que con *Entierro* y las piezas anteriores hechas con agua, el sentimiento de la contaminación de la muerte dota de fuerza y poder evocativo a un conjunto

MESA CON BANCA, 2003 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)







de formas abstractas. En este trabajo es todavía más evidente que la obra de Margolles no tiene como fin sensacionalizar la muerte sino más bien politizar las actitudes frente a los horrores reprimidos de lo cotidiano.

En *Lote Bravo*<sup>10</sup> Margolles le da forma física a las injusticias sociales evocadas por la fotografía de Manuel Álvarez Bravo *Obrero en huelga asesinado* (1934). Esta es la tierra de México, impregnada de una sangre más política y politizada que la que evocaba Breton en la cita al principio de este ensayo, pero más cerca en espíritu al contexto original de la fotografía de Álvarez Bravo. Breton, al utilizar la imagen para ilustrar las páginas de su *Souvenir du Mexique*, eligió desconectarla de su contexto social para crear un icono de la otredad, utilizándola para denotar un lugar tanto de terror inconsciente como de deseo. Su México era un lugar alejado de las repercusiones de la violencia que él enaltecía. El de Margolles es un lugar en el que la violencia cotidiana de los olvidados se fuerza sobre nuestra renuente atención. Como ha dicho Santiago Sierra: "El trabajo de Margolles pone a los asesinos en un juicio constante al colocar los cuerpos de esas víctimas sobre la mesa de la sociedad. Se opone a la indiferencia general hacia los crímenes que se cometen siempre en otra piel, en otra sociedad, al otro lado del Atlántico o en la televisión global, y es un recordatorio constante del hecho de que este mexicano que ha sido asesinado podría ser cualquiera de nosotros"<sup>11</sup>.

1 André Breton *Souvenir du Mexique*, Minotaure, Mayo, 1939, París.

2 Para un recuento de las actividades de SEMEFO ver: *Soufó: 10 años/Diez Años*, David Perea y José Luis Barrios, 2007, DAP (Distributed Art Publishers) New York.

3 Ver Klaus Gerner y Udo Kittelman, *Teresa Margolles Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main, 2004 p.41.

4 Alrededor de veinte millones de personas en todo el mundo han visitado las exposiciones de Gunter von Hagens de restos

humanos "plastilinizados", Ver: <[http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past\\_exhibitions.html](http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past_exhibitions.html)>

5 Teresa Margolles *Muerte sin fin* 24/04/04-15/08/04, Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main.

6 Tate Liverpool 16/9/06-26/11/06 < [www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/artists/margolles.htm](http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/artists/margolles.htm)>

7 Para una discusión más detallada sobre este tema ver mi ensayo, "The Death of the History of Death" en *History Painting Revisited*, eds. David Green y Peter Seddon, Manchester University Press, 2000.

8 *Soufó: Lavatio Corporis*, publicado para la exposición del mismo nombre en el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1994.

9 Fusco, Coco, "The Unscarable Weightiness of Beings: Art in Mexico after NAFTA" en *The Bodies that We: Not Ours and Other Writings*, New York: Routledge, 2001.

10 *20 Million Mexicans Can't Be Wrong*, South London Gallery, 18/9/02 - 3/11/02, exposición colectiva curada por Guadalupe Medina, artistas: Francis Alys, Carlos Amorales, Teresa Margolles, Vicente Razo, Pedro Reyes, Santiago Sierra, Melanie Smith.

11 *Leagan* se exhibió también en *Public/Private: The 2nd Auckland Triennial*, 2004, Nueva Zelanda.

12 Medina, Guadalupe "Zones Of Tolerance: Teresa Margolles, *Semefo And Beyond*", *Panache* no: 104 31-52, 2001.

13 Desde 1993, aproximadamente 400 mujeres y niñas han sido asesinadas en Ciudad Juárez y 100 más han desaparecido sin dejar rastro. Las misteriosas circunstancias en las que se han cometido los crímenes han dado lugar a muchas especulaciones pero siguen sin resolverse. Recientemente se ha llamado la atención sobre el tema mediante la producción de Hollywood *Border Town* dirigida por Gregory Nava en el año 2006.

14 Teresa Margolles *Lote Bravo*, Lomas de Poleo, Anapra y Cristo Negro (video y pieza sonora 2005), instalación escultórica *Lote Bravo*, 2003, 50 ladrillos hechos a mano, dimensiones variables, cortesía Peter Kilchman Gallery, Zurich también ha sido expuesta en la muestra *Indelible Images (trafficking between life and death)*, Museum of Fine Arts, Houston, 2006.

15 Santiago Sierra, p. 214 en *Teresa Margolles Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main 2004.

## TERESA MARGOLLES E A PATOLOGIA DA MORTE QUOTIDIANA

"Terra vermelha, terra virgem impregnada do mais generoso sangue, terra onde a vida do homem não tem preço..."

André Breton *Souvenir du Mexique* 1939<sup>11</sup>

Não é de todo incomum artistas e comissários sentirem-se fascinados por assuntos forenses relacionados com a morte, mas a mais recente obra de Teresa Margolles cativou a atenção de um público cada vez maior. A sua fama tem crescido



desde os anos noventa, devido ao seu trabalho de sócia fundadora do colectivo SEMEFO (um acrónimo derivado de Serviço Médico Forense)<sup>[2]</sup>, com sede na Cidade do México, e que nos últimos anos se estabeleceu fora do México e se expandiu através de dedicados seguidores da sua obra com o objectivo de criar um interesse crítico mais alargado. Ainda que profundamente políticos, os temas da arte de Margolles nascem do seu fascínio pelo que ela chamou de "a vida dos cadáveres"<sup>[3]</sup>, e a forma como, mesmo na morte, as hierarquias sociais e injustiças se mantêm. Os materiais que a artista utiliza na sua arte quebram tabús do realismo mesmo nas sociedades em que vivemos, viciadas pela realidade. A reutilização, na sua arte, de restos humanos, partes de corpos e fluidos contaminados com os "verdadeiros" processos do que existe depois da morte, repelem e assustam muita gente, mas, mesmo assim, obrigam a que o seu público encontre esses aspectos da passagem da morte que normalmente não fazem parte do nosso pensamento consciente.

A um nível, é possível relacionar o interesse por obras como a de Margolles ao nosso desejo de encontrar alguma forma de realidade absoluta no mundo cada vez mais virtual que nos rodeia. Numa altura em que tudo parece reproduzível

e, no fundo, enganador, podemos ao menos encontrar a verdade na certeza da morte. Enquanto cultura, por vezes, parece que mesmo em relação à morte, precisamos de provas, metaforicamente colocando os dedos nas feridas, por meio do nosso fascínio colectivo pelos corpos dos mortos. A *Anatomia* de Rembrandt ganhou vida com a série C.S.I. Miami. Da televisão e dos romances aos mega-espectáculos, como *Bodyworlds*<sup>[4]</sup> de Gunther von Hagens, o aspecto forense da morte teve uma influência sobre um enorme público. Neste contexto, a fama crescente de Margolles parece reflectir uma onda cultural mais vasta, mas a sua obra obriga-nos a confrontar um mundo que normalmente pedimos à arte para nos ajudar a esquecer. Ao mesmo tempo, um material tão difícil pode, por vezes, vencer as intenções da artista e impor uma previsibilidade formal, um perigo que, no entanto, a obra de Margolles parece ter evitado.

A exposição individual de 2004, *Morte sem fim* no MMK em Frankfurt<sup>[5]</sup> contribuiu para estabelecer a artista como uma das figuras principais no panorama da arte internacional, e obras mais recentes como a sua *Sem título*, exibida na Tate de Liverpool por ocasião da Bienal 6 de 2006, espalharam a sua fama. Nas duas, a sua obra explorou

a relação entre obra de arte e público, ofuscando a distância entre observação e cumplicidade. Em Frankfurt, Margolles usou a transmutabilidade dos materiais para romper com os limites do objecto artístico. A exposição foi enquadrada por duas obras relacionadas entre si. Em *el Aire* (2003) e *Aire Llorado* (2004): nos dois casos, água utilizada para lavar os corpos dos mortos na morgue da Cidade do México foi transformada em bolinhas de sabão e, depois, em ar húmido. Em Liverpool, água com características semelhantes, ao cair sobre um elemento aquecido, criava som e vapor, convocando mesmo o público involuntário para a obra. Apesar do tratamento sanitário da água, a ideia da sua proveniência basta para criar um sentido emocional de respostas que se entrecruzam; medo, nojo, tristeza ou raiva. O público da galeria sentiu-se contaminado pela obra com ou sem a sua permissão. Só a ideia de quebrar o tabú da distância que envolve o que acontece ao corpo depois da morte é suficientemente poderosa para levar o público a sentir repulsa, apesar da irracionalidade da resposta. Água e morte perderam numa complexa oposição de significado.

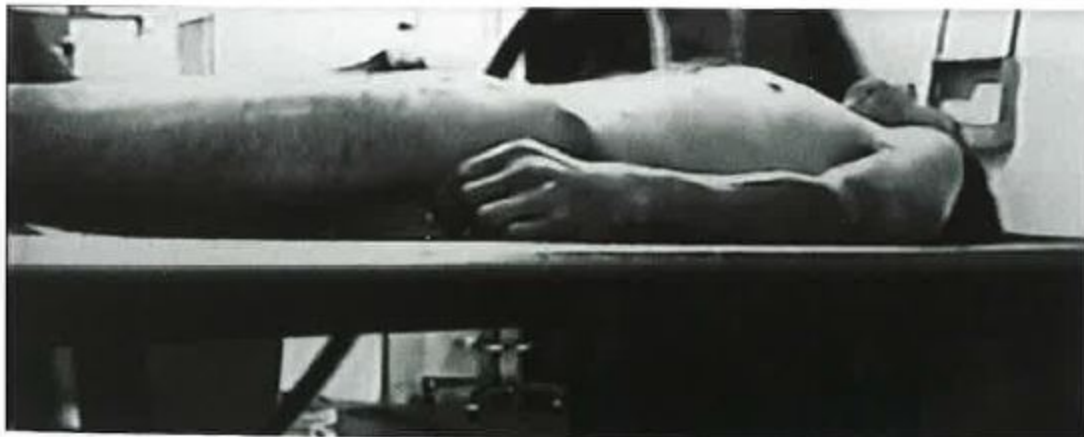
É claro que não é possível discutir a obra de Margolles sem reconhecer que está profundamente ligada à sua prática de técnica forense e ao seu papel na morgue da Cidade do México. Este é um aspecto da sua biografia que parece ter fascinado o mundo da arte e ligado a sua obra à obsessão cada vez maior pela materialidade da morte. É este detalhe biográfico que de certa forma dá credibilidade às obras, e, assim, a sua "contaminação" parece real devido às próprias experiências da artista. Contudo, coloca-se uma questão interessante em relação a Margolles: qual a importância da justaposição da geografia e do tema nesse fascínio? Qual a importância da morte e do México? Será a combinação de género, localização geográfica e tradição iconográfica re-

levante para compreendermos as reacções à sua obra? Será que podia tratar-se de qualquer morgue, ou será que a morgue da Cidade do México tem a sua própria dimensão de significado?

Para uma artista cuja obra frequentemente desafia e surpreende, pode parecer contraditório começar uma análise pela discussão de um cli-



EL AGUA EN LA CIUDAD, 2004 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



LAVATIO CORPORIS (FRAGMENTOS), 1992-1994 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



ché cultural, mas acredito que é pelo reconhecimento de um contexto de estereotipação cultural mais vasto que o verdadeiro poder da obra de Margolles pode ser apreciado. A associação da arte com a morte é aceite a tantos níveis como sinal da "mexicanidade" que esta se tornou para o público internacional uma das características de expressão cultural autêntica e de significado geograficamente determinado. Isto é visível desde a popularidade das caricaturas esqueléticas de José Guadalupe Posada em T-shirts e acessórios, às visões de barbárie que sustentam o filme de Mel Gibson, *Apocalypto*. Na verdade, a obsessão pela natureza física da morte e o México torna estes termos, frequentemente, sinónimos. Descendendo das polémicas propagandísticas da conquista espanhola e tendo ganho um novo ímpeto pelos complexos debates do México revolucionário, o

papel da morte e da sua imagética há muito fazem parte das construções da "Mexicanidade"<sup>171</sup>

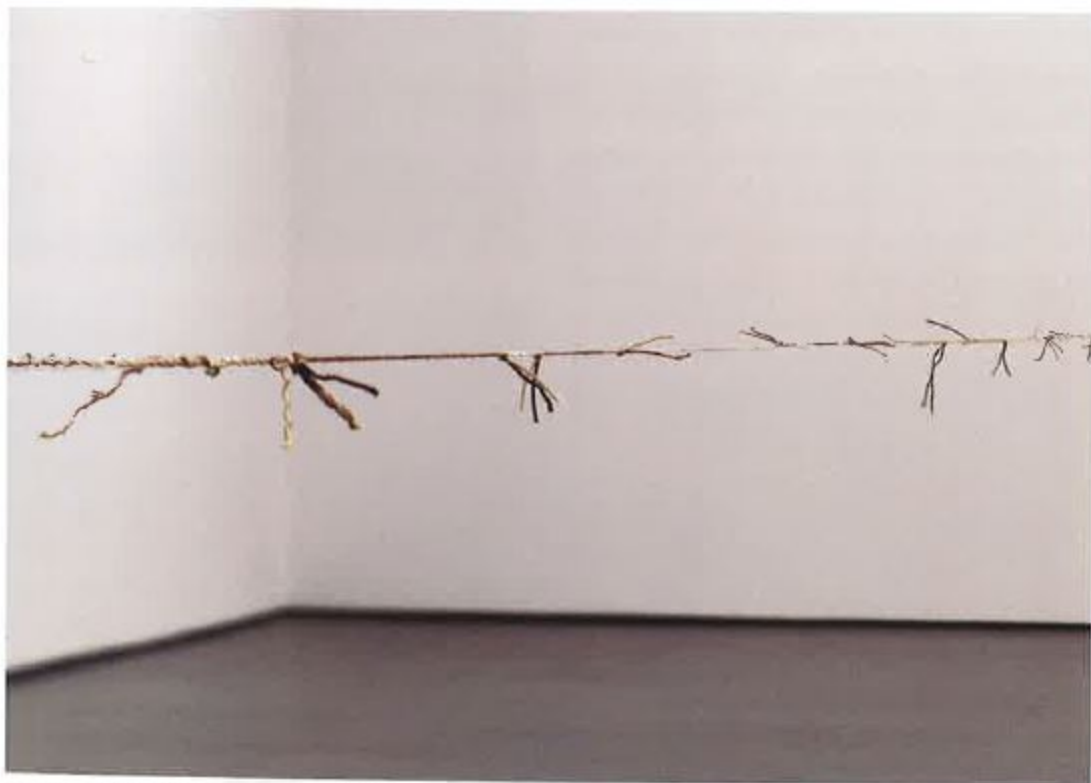
Este espaço cultural não é um mundo da vida depois da morte, mas o purgatório do corpo em decomposição, o fascínio horrível pelo corpo em putrefacção, a lembrança em forma de esqueleto da natureza transitória da vida. É um México descrito pelos colonizadores espanhóis e transformado na matéria das fantasias europeias de outridade. É o México amado por surrealistas como Bréton, que na edição especial da revista surrealista *Minotaur* descreveu e evocou a sua "Souvenir du Mexique", produzida depois da sua visita ao país em 1938. É o mesmo México que acenou ao artista britânico Damian Hirst, tornando-se a sua segunda casa, vibrando com a sua capacidade de entrar no território do embalsamador. É o México dos estereótipos culturais tradicionais, nos quais, numa leitura superficial, a arte de Mar-

golles parece encaixar perfeitamente e, com efeito, conformar-se a eles.

O primeiro grande impacto de Margolles deu-se, porventura, pelo seu envolvimento na primeira obra colectiva *Lavatio Corporis*<sup>181</sup> de 1994, produzida pelo SEMEFO, no museu Carrillo Gil. As obras aí instaladas chocaram os visitantes pelo uso de animais mortos e de odores de decomposição que pareciam pisar a linha entre arte e realidade na pura evocação de dor, crueldade e sofrimento. Surgindo relativamente pouco tempo depois da exposição de Damien Hirst, intitulada *Mãe & Filho Divididos* (1993), a exposição que teve lugar na Cidade do México foi vista por alguns críticos como uma manifestação das mesmas tendências. Contudo, ao analisar *Lavatio Corporis*, Coco Fusco traça um ponto essencial na distinção entre a obra de Hirst e a estética subjacente do SEMEFO e, por extensão, de Margolles: "Ao passo que a

composição de Hirst evoca o mundo hiper-racionalista do laboratório, o teatro de morte do SEMEFO invoca o abraço de sofrimento do Catolicismo como imitação performativa de Cristo".<sup>191</sup>

Fusco descreve e analisa as obras detalhadamente, desenhando os temas pós-coloniais por detrás dos aspectos mais sensacionalistas do jogo em volta do espírito do matadouro. Neste conjunto de obras, a relação com metáforas da mexicanidade foram exploradas muito conscientemente pela dissecação estética (e, em grande medida, mesmo mais literal) de elementos temáticos da obra do icónico artista mexicano José Clemente Orozco. Uma obra de Orozco foi usada para contextualizar as temáticas da instalação e salientar o dissecar do mito nacional que constituía o principal foco de toda a exposição. Os corpos de cavalos simbolicamente presos e torturados durante a exposição inspirou-se na elisão de significado



127 CUERPOS, 2006 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



127 CUERPOS, 2006 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



no México entre os conquistadores espanhóis e as criaturas estranhas que trouxeram consigo. A expectativa da barbárie, o terror e o perigo evocaram as características esperadas da arte mexicana, mas, ao levá-los ao extremo, obrigou a um reconhecimento das limitações do espaço cultural de tais estereótipos.

O performativo e o ritualístico que Fusco notou, permaneceu um importante elemento na obra de Margolles. A obra *Entierro* (1999, produzida enquanto parte do SEMEFO), mostrada na exposição comissariada por Cuahémoc Medina, *20 Milhões de mexicanos não podem estar errados*<sup>110</sup>, na South London Gallery, é um exemplo interessante. Ao contrário do drama de *Lavatio Corporis*, a obra usava a linguagem do minimalismo para apresentar ao público um retângulo de cimento aparentemente banal, deitado no chão da galeria como um material de construção civil abandonado. É difícil dar-lhe atenção por causa da sua normalidade, e, contudo, uma vez que se lhe apreende o significado torna-se impossível de ignorar. O bloco de cimento encerra para sempre um feto nado-morto, ou pelo menos é isso que nos é dito. É interessante notar que enquanto a obra de Margolles depende frequentemente da verdade e do poder narrativo, a sua versão da origem das suas obras é rapidamente aceite. De uma forma simples e não adornada, a galeria transforma-se então em mausoléu, a escultura em sepulcro. No seu trabalho como comissário, Medina tentou confrontar a noção de uma cultura nacional autêntica, explorando antes a especificidade de contexto da Cidade do México enquanto localização transnacional, e atendendo às maneiras como a relocalização da obra de arte transforma o significado. Contudo, enquanto a linguagem formal do bloco de cimento negou a expectativa da autêntica "mexicanidade", o tema da morte não foi questionado.

O poder duradouro deste imaginário sobre as expectativas de "mexicanidade autêntica" é entendido tanto como um limite imposto ao compromisso criativo com estes temas, ou, como penso ser o caso de Margolles, terreno fértil para a inversão das expectativas. Enquanto artista "mexicana", se quer fugir à gueto-ização, tem de enfrentar ou pelo menos reconhecer as expectativas internacionais da conformidade a uma identidade autêntica. No entanto, pouco tempo depois, a negação da autenticidade cultural enquanto tática torna-se igualmente limitativa. Nos trabalhos subsequentes, Margolles utilizou estas expectativas com subtilidade e imensa habilidade.

Em 2000, numa mistura de imagética católica e de revelação política, Margolles apresentou a língua embalsamada e perfurada de um drogado morto. Esta obra, *Lengua*<sup>111</sup>, segundo Medina, explora a ideia que "contrariando a sabedoria popular, a morte não é igualitária. As taxonomias sociais são reescritas não apenas nas causas da morte, mas também no destino dos nossos restos mortais"<sup>112</sup>. Esta obra possui um horror e um impacto directo que a distingue claramente da fisicalidade controlada da Britart. A língua embalsamada, comprada à família da vítima, é apenas uma parte da obra total, que deriva o seu significado do processo da sua feitura e exposição. O facto de a família do morto aceitar a criação da obra em troca de dinheiro necessário para pagar o enterro, aumenta a crítica social implícita do trabalho. A sua exposição em Los Angeles serviu para salientar o triste facto de o dono da língua não conseguir fugir às circunstâncias da sua pobreza enquanto vivo. Esta língua usada por Margolles fala em nome dos silenciosos, para conseguir na morte o que não conseguiu em vida, ou seja, revelar um fragmento da realidade quotidiana das estatísticas de morte nas ruas de qualquer

grande cidade, a forçar a sua entrada no espaço seguro da galeria.

A iconografia da morte e do México podem conter grupos diferentes de características associadas. Pode ser a cara de troça da *calavera* ou a ameaçadora deusa azteca, melancólica ou reconfortante e afirmando a vida, mas aparece mais frequentemente na forma de uma mulher. Neste sentido, a interacção que Margolles pratica com os corpos dos mortos quer como pessoa de luto quer como herdeira de um trauma colectivo inverte a iconografia tradicional da morte e da outridade. A sua intervenção activa, e a incorporação do público nas suas acções, obriga-nos a recordar aquilo que queremos esquecer. A artista faz isto eloquentemente nos seus trabalhos mais recentes sobre o tema dos homicídios de mulheres em Ciudad Juárez.<sup>113</sup> Neste trabalho, Margolles explora a pouca importância dada aos chamados homicídios *maquilladora* (assim chamados por causa das fábricas que nasceram depois da assi-

natura, em 1992, do Acordo Norte-Americano de Comércio Livre).

Muitas das centenas de jovens que foram mortas, trabalhavam nas fábricas que transferiram as suas operações para o sul da fronteira para beneficiarem de custos mais baixos. Tal como em *Lengua*, as vítimas eram os pobres sem representação, e, neste caso específico, a enorme escala da tragédia dificulta qualquer compromisso por parte de um artista. De certa forma, Margolles consegue produzir a sua peça de vídeo e som *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro*, que combina uma viagem de carro, aparentemente sem fim, pelos locais dos homicídios, com os sons do deserto à noite. A escala e a desolação da peça são reforçadas pela instalação escultórica que a acompanha e que é construída de tijolos feitos à mão. A areia para os tijolos foi apanhada pela artista em vários sítios em Ciudad Juárez onde se encontraram corpos das vítimas. Como em *Entierro* e nas peças de água iniciais, o



ENTIERRO, 2000 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



sentimento de contaminação da morte transmite uma aspereza e uma capacidade evocativa para formas aparentemente abstractas. Nesta obra torna-se ainda mais óbvio que o trabalho de Margolles não se destina a uma visão sensacionalista da morte, mas antes a uma politização de atitudes em relação aos horrores reprimidos pela vida quotidiana.

Em *Lote Bravo*<sup>14</sup>, as injustiças sociais evocadas pela obra *Striking Worker, Murdered* (1934), de Manuel Alvarez Bravo, ganham formas físicas. É uma terra do México, impregnada de um sangue mais literal e politizado do que a terra evocada pela citação de Breton no início deste ensaio, mas mais próxima em espírito ao contexto original da fotografia de Alvarez Bravo. Breton, ao re-imprimir este trabalho nas páginas do seu

*Souvenir du Mexique*, escolheu desligar a fotografia do contexto social para criar um ícone de outridade, usando a imagem para apontar um lugar de terror inconsciente e de desejo. O seu México era um lugar longe das repercussões da violência que reificou; o de Margolles é um lugar onde somos forçados a dar atenção à violência do esquecido. Como disse Santiago Sierra: "O trabalho de Margolles coloca os assassinos em julgamento permanente ao apresentar os corpos das vítimas na mesa da sociedade. Opõe-se à indiferença geral em relação aos crimes cometidos aos outros, numa outra sociedade, do outro lado do Atlântico ou na televisão global, e lembra-nos constantemente que este mexicano que foi morto podia ser qualquer um de nós"<sup>15</sup>.



RECADOS PÓSTUMOS (CINE ALAMEDA), 2006 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)

1 André Breton *Souvenir du Mexique*, Minotaure, Maio, 1939, Paris.

2 Para as actividades da SEMEFO ver: *Senfo: 10 Years/diez Años*, por David Perea & Jose Luis Barrios, 2007, DAP (Distributed Art Publishers) Nova Iorque.

3 Ver Klaus Gerner & Udo Kittelman *Teresa Margolles Muerte sin Fin*, Museum für Moderne Kunst, (MMK) Frankfurt am Main, 2004 p.41

4 Ao todo, cerca de vinte milhões de pessoas já visitaram os mega-espectáculos de Gunther von Hagens de restos mortais 'plastificados' (sic). Ver: <[http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past\\_exhibitions.html](http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past_exhibitions.html)>

5 Teresa Margolles *Muerte sin fin* 24/04/04-15/08/04, Museum für Moderne Kunst, (MMK) Frankfurt am Main

6 Tate Liverpool 16/9/06-26/11/06 <[www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/artists/margolles.htm](http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/artists/margolles.htm)>

7 Para um debate mais pormenorizado sobre este assunto, ver o meu ensaio, 'The Death of History or a History of Death' in *History Painting Reassessed*, ed. David Green & Peter Seddon, Manchester University Press, 2000

8 *Senfo: Lucania Corporis*, publicado na altura da exposição do mesmo nome no Museo de Arte Contemporaneo Alvar y Carreras T. de Carrillo Gil, México, 1994

9 Fusco, Coco, 'The Unbearable Weightiness of Beings: Art in Mexico after NAFTA in *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings*, Nova Iorque: Routledge, 2001

10 *20 Million Mexicans Can't Be Wrong*, South London Gallery, 18/9/02 - 3/11/02, Exposição colectiva comissariada por Cuauhtémoc Medina, artistas: Francis Alys, Carlos Amorales, Teresa Margolles, Vicente Razo, Pedro Reyes, Santiago Sierra, Melanie Smith.

11 *League* também foi exibida em *Public/Private: The 2nd Auckland Triennial*, 2004, Nova Zelândia.

12 Medina, Cuauhtémoc 'Zones Of Tolerance: Teresa Margolles, Senfo And Beyond', *Parachute* no: 104 31-52, 2001

13 Desde 1993, aproximadamente 400 raparigas e mulheres foram assassinadas em Ciudad Juárez, e outras 100 desapareceram sem rasto. As circunstâncias misteriosas que rodeiam os assassinatos originaram muita especulação, mas permanecem sem resolução. Recentemente, o interesse pelo assunto foi estimulado pelo filme Hollywoodiano *Bordertown* (real, Gregory Nava 2006)

14 Teresa Margolles *Lote Bravo, Lomas de Palero, Anapra y Cristo Negro* (peça de vídeo/som, 2005), instalação escultórica, *Lote Bravo*, 2005, 50 tijolos feitos à mão, Dimensões variáveis, Cortesia Peter Kilchmann Gallery, Zurich, também exibida em *Indelible Images (trafficking between life and death)*, Museum of Fine Arts, Houston, 5 de Novembro de 2005 a 23 de Abril de 2006

15 Santiago Sierra, p214 in *Teresa Margolles Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst, (MMK) Frankfurt am Main 2004.



RECADOS PÓSTUMOS (CINE AVENIDA), 2006 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)



## TERESA MARGOLLES AND THE PATHOLOGY OF EVERYDAY DEATH

"Terre rouge, terre vierge tout imprégnée du plus généreux sang, terre où la vie de l'homme est sans prix....."

André Breton *Souvenir du Mexique* 1939<sup>[1]</sup>

A fascination with the forensics of death is not in itself an unusual focus of interest for artists and curators but recently the work of Teresa Margolles has attracted the attention of an increasingly large audience. While her reputation has been growing since the 1990s, based on her work as a founder member of the Mexico City based collective SEMEFO (an acronym derived from Servicio Médico Forense /Forensic Medical Service)<sup>[2]</sup>, in recent years it has become established outside of Mexico and expanded from dedicated followers of her work to encompass a more general critical interest. While deeply political, the themes of Margolles's art grow out of her fascination with what she has called 'the life of corpses'<sup>[3]</sup>, and the ways that even in death, social hierarchies and injustices remain. The materials that she uses in her art break taboos of realism even in the reality-addicted societies we inhabit. The re-use in her art of human remains, body parts and fluids contaminated with the 'real' processes of the afterlife, repel and frighten many, but nonetheless force her audiences to encounter those aspects of the passage of death usually hidden from conscious thought.

On one level, it is possible to link the interest in work such as Margolles's to our desire to find within the increasingly virtual world that surrounds us, some form of absolute reality. At a time when everything appears reproducible and ultimately deceptive, truth can at least be found in the certainty of death. We often appear as a culture to require proof even of that, metaphorically poking fingers into the wounds, through our collective fascination

with the bodies of the dead. Rembrandt's *Anatomy* given new life as C.S.I. Miami. From television and popular novels to blockbuster spectacles such as Gunther von Hagens' *Bodyworlds*<sup>[4]</sup> the forensics of death have held a sway over enormous audiences. Within this context Margolles' growing reputation could be seen to reflect a wider cultural trend but her work forces us to confront a world we usually ask art to help us forget. At the same time such difficult material can often overpower the intentions of the artist and impose a formal predictability, a danger, however, that I believe Margolles' work has avoided.

The 2004 solo show *Muerte sin Fin* at MMK in Frankfurt<sup>[5]</sup> helped establish her as a major player on the international art scene and more recent work such as her 'Untitled' exhibited in Tate Liverpool at the 2006 Biennale<sup>[6]</sup> has attracted widespread notice. In both locations her work explored the relationship of artwork to audience blurring the distance between spectatorship and complicity. In Frankfurt, she used the transmutability of materials to break from the confines of the art object. The exhibition was framed by two related works *En el Aire* (2003) and *Aire Llorado* (2004): in both, water, used to wash the bodies of the dead in the morgue of Mexico City, was transformed first into bubbles, then into humidified air. In Liverpool, water with similar characteristics falling onto a heating element created both sound and vapour, drawing even an involuntary audience into the work. Despite the sanitization of the water the idea of its derivation is enough to create an emotionally charged sense of interwoven responses; fear, disgust, sadness and anger. The gallery audience has been contaminated by the work with or without its permission. The very idea of breaking the taboo of distance surrounding the afterlife of the body is powerful enough to cause audiences to recoil, despite the irrationality of

the response. Water and death remain in a complex opposition of meaning.

It is of course not possible to discuss Margolles work as an artist without recognizing that it is interwoven with her training as a forensic technician and her role within the morgue in Mexico City. It is an aspect of her biography that appears to have both fascinated the art world and tied her work into the aforementioned widespread obsession



LENGUA, 2000 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)

with the materiality of death. It is this biographical detail that somehow imparts the works with credibility, their 'contamination' made believable by the artist's own experiences. However, an interesting question in relation to Margolles is how important in that fascination is the juxtaposition of geography and theme? Of death and Mexico? Is the combination of gender, geographical location and

iconographic tradition of relevance in understanding responses to her work? Would any morgue do or does that of Mexico City carry its own dimension of meaning?

For an artist whose work frequently challenges and surprises, it may seem contradictory to commence an analysis via a discussion of cultural cliché but I believe it is through recognition of a wider context of cultural stereotyping that the real power of Margolles's work can be appreciated. In many ways the association of art and death is so accepted a signifier of 'Mexicanness' it has become for international audiences one of the demanded characteristics of authentic cultural expression and geographically determined meaning. It can be seen in the popularity of José Guadalupe Posada's skeletal caricatures on T-shirts and accessories, to the visions of barbarism underpinning Mel Gibson's *Apocalypto*. In fact, obsession with the physicality of death and Mexico are frequently constructed as synonymous. Descending from the propagandist polemics of the Spanish conquest and given new impetus by the complex debates of post revolutionary Mexico, the role of death, and its imagery, has long been a constituent part of constructions of 'Mexicanness'.<sup>[7]</sup>

This cultural space is no world of the spiritual afterlife but the purgatory of the decomposing body, the horrid fascination of the defiled corpse, the skeletal reminder of the transitory nature of life. It is a Mexico described by colonizing Spaniards and made the stuff of European fantasies of otherness. It is the Mexico loved by Surrealists such as Breton, that described and evoked by his special edition of the surrealist magazine *Minotaur*, his 'Souvenir du Mexique' produced after his visit in 1938. It is also the Mexico that beckoned and became the obvious second home to the British artist Damian Hirst, resonating with his ability to trespass on the territory of the embalmer. It is the Mexico of accepted cultural stereotypes that on a superficial reading,





SIN TÍTULO, 2006 (Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)

Margolles's art can be seen as fitting perfectly with, and in fact conforming to.

Margolles' first big impact was arguably through her involvement with the early collective work *Lavatio Corporis*<sup>[9]</sup> of 1994, produced by SEMEFO at the Museo Carrillo Gil. The installed works shocked visitors with the use of dead animals and odours of decay appearing to cross the line between art and reality in the stark evocation of pain, cruelty and suffering. Appearing relatively soon after the exhibition of Damien Hirst's *Mother & Child Divided* (1993) the Mexico City exhibition was seen by some critics as a manifestation of the same tendencies. In discussing *Lavatio Corporis*, however, Coco Fusco makes a key point on the distinction between the work of Hirst and the underlying aesthetic of SEMEFO/and by extension, Margolles, "Whereas Hirst's composition evokes the hyper-rationalist world of the laboratory, SEMEFO's theatre of death invokes Catholicism's embrace of suffering as the performative imitation of Christ".<sup>[9]</sup>

Fusco describes and analyses the works in detail, drawing out the post-colonial themes underpinning the more sensational aspects of the play on the spirit of the abattoir: In this set of works the relationship with metaphors of Mexicanness were very self-consciously explored through the aesthetic (and to some extent even the more literal) dissection of thematic elements of the work of the iconically Mexican artist, José Clemente Orozco. A work by Orozco was used to contextualise the thematics of the installation and point to the unpicking of national myth that formed the primary focus of the overall exhibition. The bodies of dead horses symbolically imprisoned and tortured within the exhibition drew on the elision of meaning in Mexico between the Spanish conquerors and the alien creatures they brought with them. The expectation of the barbaric, the terrifying and the dangerous all evoked the expected characteristics of Mexican Art

but by taking them to the extreme forced recognition of the limitations of the cultural space of such stereotypes.

The performative and the ritualistic noted by Fusco remained an important element of Margolles work. The work *Entierro* (1999, produced while part of SEMEFO), exhibited in Cuauhtémoc Medina's exhibition *20 Million Mexicans Can't be Wrong*<sup>[10]</sup> at the South London Gallery, is an interesting example. Unlike the drama of *Lavatio Corporis*, the work used the language of minimalism to present its audience with a seemingly banal concrete oblong resting like abandoned building material on the floor of the gallery. It is hard to attend to in its everydayness, and yet once one grasps its meaning it becomes impossible to ignore. The concrete block encases forever a stillborn foetus, at least that is what we are told. It is interesting that while Margolles' work frequently depends on trust and narrative power, her account of the derivation of her works is readily accepted. In this simple and unadorned manner the gallery is transformed into the mausoleum, sculpture into sepulchre. In the curation of the exhibition Medina attempted to confront the notion of an authentic national culture, exploring instead the specificity of context of Mexico City as a transnational location and looking at the ways in which relocating the artwork transforms meaning. However, while the formal language of the concrete block denied the expectation of authentic 'Mexicanness', the theme of death remained unquestioned.

The enduring hold of such imagery on expectations of 'authentic Mexicanness' can be seen as both a constriction on creative engagement with such themes, or, as I would argue is the case with Margolles, a fertile ground for inversion of expectations. As a 'Mexican' artist the international expectations of conformity to an *authentic identity* has to be confronted or at least recognized if one wishes to escape ghettoisation. As a tactic, however, a denial





LOTE BRAVO, 2005  
(Courtesy: the artist and Galerie Peter Kilchmann)

of cultural authenticity soon becomes in itself restrictive. In subsequent work, Margolles has played on such expectations with subtlety and great skill.

In a combination of Catholic imagery and political revelation Margolles exhibited in 2000 the embalmed, pierced tongue of a dead drug addict. This work, *Lengua*<sup>11</sup>, explores as Medina puts it, that "despite popular wisdom, death is not egalitarian. Social taxonomies are re-inscribed not only in the causes of death but also in the fate of our remains"<sup>12</sup>. The work has both a horror and immediacy that easily distinguishes it from the more measured physicality of Britart. The embalmed tongue, bought from the family of the victim is but part of the overall work which gains its meaning from the process of its making and exhibiting. The very fact that the family were willing to agree to the creation of the work in exchange for the cost of the dead man's burial adds to the implicit social critique of the work. Its exhibition in Los Angeles was a poignant reminder of the impossibility of its live owner to escape the circumstances of his own poverty. Margolles' tongue is there to speak for the silent, to impact, in death as it could not in life, a fragment of the everyday reality of death statistics on the streets of any big city, forcing its way into the safe spaces of the gallery.

The iconography of death and Mexico can come with different sets of associated characteristics. It can be the mocking *calavera* or the threatening Aztec goddess, melancholic or reassuringly life affirming but it is most commonly feminised. In this sense Margolles' interaction with the bodies of the dead as mourner and inheritor of collective trauma inverts the traditional iconography of death and otherness. Her active intervention, and her incorporation of the audience into her actions, forces us to remember what we want to forget. This is eloquently done in her more recent works on the theme of the murders of women in Ciudad Juárez<sup>13</sup>. In this work, Margolles explores the ignoring of the so-called *maquilladora* murders, (named after the factories that have sprung up since 1992 when the North American Free Trade Agreement was signed).

Many of the hundreds of young women killed worked in the factories for companies who switched production south of the border to benefit from lower costs. Again as with *Lengua* the victims are the poor and unrepresented, in this instance the sheer enormity of the tragedy is difficult for an artist to engage with. Margolles' somehow manages through her video/sound piece *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro* which combines a seemingly endless car journey around the sites of the murders with the sounds of the desert night. The scale and loneliness of the piece is reinforced by the related sculptural installation of handmade bricks. The sand for the bricks having been collected by the artist at points within Ciudad Juárez where the bodies of victims have been found. As with *Entierro* and the earlier water pieces the sense of deathly contamination imparts a poignancy and evocative power to seemingly abstract forms. In this work it is even more evident that the Margolles' work is not aimed at a sensationalising of death but

rather a politicising of attitudes towards the repressed horrors of the everyday.

In *Lote Bravo*<sup>14</sup> the social injustices evoked by Manuel Alvarez Bravo's *Striking Worker, Murdered* (1934) are given physical form. This is an earth of Mexico, impregnated with a more literal and politicised blood than that evoked by the Breton quote at the start of this essay, but closer in spirit to the original context of the Alvarez Bravo photograph. Breton, on re-printing the work on the pages of his *Souvenir du Mexique* chose to disconnect the photograph from its social context to create an icon of otherness, using the image to denote a place of both unconscious terror and desire. His Mexico was a place removed from the repercussions of the violence he reified, that of Margolles is a place where the everyday violence of the forgotten is forced upon our unwilling attention. As Santiago Sierra has stated: "Margolles' work puts the assassins on constant trial by placing the corpses of those victims on society's table. It opposes the general indifference towards crimes always committed on another skin, in another society on the other side of the Atlantic or on global television, and is a constant reminder of the fact that this Mexican who got killed could be any one of us"<sup>15</sup>.

1 André Breton *Souvenir du Mexique*, Minotaure, May, 1939, Paris.

2 for an account of the activities of SEMEFO see: *Semefo: 10 Years/diez Años*, by David Peres & Jose Luis Barrios, 2007, DAP (Distributed Art Publishers) New York.

3 See Klaus Gerner & Udo Kitchman *Teresa Margolles Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main, 2004 p.41

4 worldwide, some twenty million people have visited Gunter von Hagens' blockbuster shows of 'plastinised[sic] human remains' see: <[http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past\\_exhibitions.html](http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past_exhibitions.html)>

5 Teresa Margolles *Muerte sin fin* 24/04/04-15/08/04, Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main

6 Tate Liverpool 16/9/06-26/11/06  
<[www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/artists/margolles.htm](http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/liverpoolbiennial06/artists/margolles.htm)>

7 for a more detailed discussion of this issue see my essay, 'The Death of History or a History of Death' in *History Painting Re-assessed*, ed. David Green & Peter Seddon, Manchester University Press, 2000

8 *Semefo: Lactio Corporis*, published on the occasion of the exhibition of the same name held at Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmon T. de Carrillo Gil, Mexico, 1994

9 Fusco, Coco, 'The Unbearable Weightiness of Beings: Art in Mexico after NAFTA in *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings*, New York: Routledge, 2001

10 *20 Million Mexicans Can't Be Wrong*, South London Gallery, 18/9/02 - 3/11/02, Group show by curated Cuauhtémoc Medina, artists: Francis Alys, Carlos Amorales, Teresa Margolles, Vicente Razo, Pedro Reyes, Santiago Sierra, Melanie Smith,

11 *Lengua* was also exhibited at *Public/Private: The 2nd Auckland Triennial*, 2004, New Zealand.

12 Medina, Cuauhtémoc 'Zones Of Tolerance: Teresa Margolles, Semefo And Beyond', *Parachute* no: 104-31-32, 2001

13 Since 1993, approximately 400 girls and women have been murdered in Ciudad Juárez, and a further 100 have disappeared without a trace. The mysterious circumstances under which the murders have been committed have given rise to many speculations but they are as yet unsolved. Recently interest in this issue has been raised by the Hollywood film *Bordertown* (dir. Gregory Nava 2006)

14 Teresa Margolles *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro Negro* (video/sound piece 2005), sculptural installation: *Lote Bravo*, 2005, 50 handmade bricks, Dimensions variable, Courtesy Peter Kilchman Gallery, Zurich also exhibited in *Indelible Images (trafficking between life and death)*, Museum of Fine Arts, Houston, November 5 to April 23, 2006

15 Santiago Sierra, p214 in *Teresa Margolles Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main 2004